

DA ESTÓRIA NARRADA AO FATO DESCRITO

ALUÍZIO RAMOS TRINTA

Hoje, a telenovela; ontem, a narrativa romântica, o melodrama, a novela de rádio, o seriado cinematográfico, as histórias em quadrinhos, a fotonovela. Número significativo de telenovelas brasileiras procede, temática e estilisticamente, de *folhetins* escritos e publicados entre 1871 e 1914. É esta a terceira e última fase do *romance de folhetim*, com suas narrativas de fortemente tingidas de realismo, dando notícia dos “dramas da vida”. Tais “narrativas em rodapé de página impressa de jornal” moldavam e emolduravam romances de sabor popular, refletindo –e, talvez, inflectindo– experiências que são, desde então, as do brasileiro habitante em meio urbano.

Já em suas fontes primárias, o que viria a ser a novela de televisão havia conquistado a simpatia de brasileiros de todos os quadrantes do País. Gosto manifesto de claras características nacionais –temática romântica-melodramática, sentimental, aventureira– e a descrição narrativa –sempre mais-realista– a telenovela terá sido, desde sempre, objeto de agrado entre telespectadores brasileiros. Adeptos fiéis destas tele-dramatizações, eles transformaram o hábito de assistir novelas de TV em rotina diária. Assim como o carnaval e o futebol, o gosto pelo “mundo da novela” arraigou-se entre nós e muito prosperou, tornando-se uma “mania” nacional.

A exemplo do romance de folhetim –ao qual dá continuidade, agora como espetáculo de televisão– a telenovela brasileira viria a constituir mais um modo de narrar do que um conteúdo narrado. Onde certa preferência, historicamente atestada, por uma expressão melodramática, uma vez que em época anterior a 1965 –ano em

que foi inaugurada a Rede Globo de Televisão— a TV brasileira exibia melodramas de matriz e matizes latino-americanos, conhecidos, no Brasil, como “dramalhões”. Desde seu aparecimento na televisão brasileira, portanto, o formato teledramatúrgico conhecido como *novela de televisão* dá eloqüente testemunho da permanência do *melodrama* como gênero dramático prevalente na América Latina. Não faltam motivos e razões pelos quais se explique e justifique sucesso —de *público* e de *audiência*— tão extenso e durável, a começar por uma compreensão da forma e dos temas peculiares ao melodrama. Em primeiro lugar, o predomínio da ação e das emoções no plano imediato da narrativa; drama sentimental, ao qual distinguem excessos e exageros, trata de óbices e de vicissitudes de personagens virtuosos, sempre às voltas com a perfídia e a malvadez de vilões irremissíveis. Ao final, celebra-se o triunfo da virtude e se restaura uma moralidade até então ameaçada. Ações espetaculares e incidentes sensacionais, com surpreendentes reviravoltas, mostram-se com frequência e destaque em toda narrativa melodramática. Seus personagens —protagonistas, antagonistas, coadjuvantes— costumam ser apresentados como *tipos* —tal como figuram, por exemplo, em chamadas feitas para a divulgação da novela, em jornais e mesmo na TV—; dizendo-se de outro modo, são “personagens planos”, esquemáticos, bastante previsíveis, podendo ocorrer mudanças em seus perfis somente se assim determinar a percepção, que deles tenha, ou a receptividade, que o *público* teleaudiente lhes venha a dar.

Pelo menos até 1968, os anos 60 foram marcados pela encenação, na TV brasileira, destas “telenovelas lacrimosas” —ação e reação estas comuns à frente e atrás do vídeo—. Um dos primeiros grandes sucessos da novela de televisão, no Brasil, foi *A moça que veio de longe* (1964), texto de Ivani Ribeiro, baseado em roteiro original do melodramaturgo cubano Abel Santa Cruz, encenado pela TV Excelsior. O maior sucesso daquela década viria, porém, neste mesmo ano de 1964, tendo havido quem explicasse o fenômeno como uma busca de refúgio no imaginário, em fuga à realidade que era a do País. Vivia o Brasil um momento político dramático, que traria muito sofrimento a não poucas famílias brasileiras. Eis que uma novela, vinda de Cuba —uma das pátrias de escolha do melodrama, na América Latina— tendo alcançado notáveis índices de audiência no rádio brasileiro, no início dos anos 50, marcaria época na TV brasileira. *O direito de nascer*, de Felix Caignet, adaptada para a TV por Talma de Oliveira e Teixeira Filho, foi exibida pela TV Tupi (SP) e retransmitida, no Rio de Janeiro, pela TV Rio.

A novela de televisão, apresentada por volta das oito horas da noite, teria tido, enfim, direito de nascer, vindo a renascer, com enorme prestígio popular, nos anos seguintes. E tal e qual Fênix, assim vive até hoje.

Em que pesasse sua origem estrangeira, o triunfo da telenovela brasileira pode igualmente ser creditado a novelas tais como *2-5499 ocupado* (1963), original de Dulce Santucci, com Glória Menezes e Tarcísio Meira, “par romântico” que, poste-

riormente, tantas glórias daria às telenovelas da Rede Globo. Foi esta a primeira telenovela a ser exibida diariamente. “A deusa vencida” (1965), de Ivani Ribeiro, pôs em cena aquele mesmo “casal arquetípico da telenovela” e marcou a estréia da atriz Regina Duarte — “heroína romântica” de tantas novelas — e ainda atuando—, que ficaria famosa na Rede Globo por sua memorável interpretação, em estilo *kitsch*, da ‘Viúva Porcina’, em *Rogue Santeiro* (1985), de Dias Gomes.

Eu compro esta mulher (1966), novela inaugural da emissora do Jardim Botânico, que deu notoriedade a Glória Magadan —pseudônimo de uma autora cubana que dizia ser seu ofício o de “fabricar evasão [psicológica]”, trazida para a TV Globo pela Colgate-Palmolive— introduzia os “casais apaixonados” Carlos Alberto/Yoná Magalhães e Cláudio Marzo/Leila Diniz. Esta prolífica autora escreveu, entre outras, as novelas *O sheik de Agadir* (1966) e *Demian, o justiceiro*, com Carlos Alberto e Yoná Magalhães, coadjuvados por Mário Lago, Karin Rodrigues e Emiliano Queiroz.

A “era Magadan” terminaria com um terremoto —de e na ficção—, quando a radionovelistas Janete Clair, recém-contratada à Rádio nacional e à TV Tupi (RJ), fez desaparecer mais de uma centena de personagens que vagavam um tanto sem rumo na novela “Anastácia, a mulher sem destino” (1967), de Emiliano Queiroz, supervisionada pela roteirista cubana. “A última valsa” (1969) foi, porém, o título escolhido para o “canto de cisne” da “era Magadan”. Para a TV Globo, ela fora, sem dúvida, peça-chave no mecanismo de implantação e consolidação do hábito nacional de “ver novela”; mas, não tinha mesmo como competir pelos favores do *público* com o malandro à brasileira, que protagonizava *Beto Rockfeller*. O ocaso definitivo de Glória Magadan anunciaria a aurora de um novo tempo na teledramaturgia da TV Globo, quando se revezavam no prosclênio da criação teleficcional da emissora Daniel Filho, Janete Clair e Dias Gomes. Sob o pseudônimo de Stela Calderón, Alfredo Dias Gomes recebera, inicialmente, a tarefa de dar seqüência à novela *A ponte dos suspiros*, de autoria da novelista cubana que tanto parecia comprazer-se com inverossimilitudes extremas. Ele, porém —e muito ao contrário—, não iria reproduzi-las.

Desaparecida em 1982, Janete Clair sabia, como poucos, escrever para muitos. Em uma entrevista, resumiu seu ideário criativo, dizendo ser a novela de televisão uma “comunicação de gente para gente”, de “emoção para emoção”. A novelista de tantas tramas, que tantos mitos atualizou sob a forma de estórias teledramatizadas, fez das telenovelas da Rede Globo, ao longo dos anos 70, autênticas “campeãs de audiência”. Empuxo decisivo dado ao gosto nacional pela novela de TV.

Observados agora alguns requisitos próprios a um período de transição, as telenovelas da Rede Globo de Televisão iriam, mais e mais, acercar-se da realidade da vida brasileira. A teledifusão diária de seus capítulos logo converterá a novela de televisão, no Brasil, em rito cotidiano, conferindo-lhe indubitável poder de persua-

são coletiva. Esta “estória-nossa-de-todo-dia”, com seus personagens doravante tão familiares, e a naturalidade da representação dramática de seus intérpretes, sempre mais afamados, rapidamente configuraria parte substancial da vida de milhões de telespectadores espalhados por todo o País. “A hora de minha novela é sagrada”, dirão, aprontando-se para o encontro marcado com seus personagens queridos. A cotidianidade e a repetição, inerentes à recepção doméstica, somente intensificariam a verossimilhança de tais personagens. Residiriam, por algum tempo, no *imaginário* coletivo nacional.

Esta espécie de idolatria parece ter começado com *Beto Rockfeller* (1968), de Bráulio Pedroso, exibida pela TV Tupi. Esta telenovela apresentou ao público o irreverente ator Luis Gustavo, no desempenho do papel-título, fazendo-se a ela referência obrigatória sempre que se tratasse de telenovela brasileira; por exemplo, pelas inovações na dicção dramática, aproximando-a a registros distensos de fala; também no vocabulário, com expressões de gíria e emprego de termos comuns da língua de uso cotidiano. Também pelas cenas externas e a agilidade da direção, contemporânea que fora à fase de maior profissionalização da televisão brasileira. No mais, com a criação da Embratel –empresa estatal encarregada de promover a integração nacional por meio de ondas hertzianas– e a transformação da TV Globo em Rede Globo de Televisão, as novelas passaram a prender a atenção de brasileiros de todos os pontos do País, de todas as classes sociais, que, fiéis convertidos, as acompanhavam com gosto e fervor. Não por acaso, aquele também fora o ano de endurecimento político-institucional do regime de exceção, instaurado por militares em março de 1964.

A este mesmo respeito –e a despeito da ação da censura governamental– a novela *O bem amado* (1973), de Dias Gomes, lavrou um tento. Primeira telenovela com imagens coloridas, sua ação se passa em ‘Sucupira’, cidade fictícia que tinha por prefeito ‘Odorico Paraguassu’, em imortal criação do ator Paulo Gracindo. O que aqui se tinha era uma “visão microcós mica, paródica e histriônica” da vida social e política no Brasil, como diria, em seu idioleto, aquele mesmo prefeito, renomado frasista e perfeito farsante, “deixando de lado os entretantos, para chegar logo aos finais”.

A evolução das telenovelas criadas, produzidas e exibidas pela Rede Globo de Televisão, considerando-se o período que vai do início da década de 70 aos últimos anos da década seguinte, acha-se caracterizada por uma ética e uma estética teledramatúrgicas às quais distingue um romantismo temático e um realismo cênico. São desta época, entre outras, as produções *O Espigão* (1974), *Escalada* (1975), *Pecado Capital* (1975), *O Astro* (1977), *Dancin’Days* (1978, figura 1), *Água Viva* (1980), *Roque Santeiro* (1985, figura 2), *O Salvador da Pátria* (1989), nas quais avulta, de um modo ou de outro, uma intenção alegórica. Aos poucos, a sociedade brasileira ia-se enxergando, como tal, em capítulos diários da telenovela brasileira.



Figura 1: Antonio Fagundes e Sonia Braga em *Dancin' Days*



Figura 2: Regina Duarte, José Wilker e Lima Duarte em *Roque Santeiro*

A inspiração que telenovelistas da Rede Globo encontravam na realidade brasileira não é, portanto, recente. Em sua fase inicial, compreendida entre 1973 e 1981, a produção de *Globo Repórter* – programa de grandes reportagens da Rede Globo de Televisão – era realizado por cineastas – em especial, por representantes do *cinema novo* brasileiro –, em película de celulóide e a cores. Considerando-se que o País vivia sob um regime político-institucional discricionário, com censura à mídia, este programa aparecia como uma exceção, tendo suas edições sido objeto de fraca vigilância por parte da emissora. Representava-se aí, de algum modo, o Brasil real, com destaque para os aspectos de sua expressão estética e de suas feições políticas, promovendo-se uma inovação no que tocava aos conteúdos veiculados. “Globo Repórter” logo seria visto como destacada referência, passando a influenciar os roteiros, as situações dramáticas, o perfil dos personagens e seus torneios de fala, em tudo e por tudo tipicamente brasileiros.

Conta o cineasta Walter Lima Jr. que Dias Gomes costumava assistir à criação daquele programa, sentado na sala de montagem da emissora, com um caderninho de notas à mão, registrando modos de ser, estar e aparecer brasileiros do interior, com seus hábitos de fala característicos. Também sua esposa, Janete Clair – a grande novelista da “novela das oito” da emissora – costumava beneficiar-se deste autêntico manancial de brasilidade. Àquela época, portanto, recriava-se, na telenovela brasileira – urbana ou rural –, a realidade nacional, prosseguindo a busca por uma linguagem tele-audiovisual autóctone.

Certa “alma romântica” está, como se imagina, encarnada em contos, lendas e mitos, neles sufragando dimensões simbólicas essenciais ou arquetípicas de nossa vida cotidiana. Uns tantos aspectos intrínsecos à telenovela, que se refazem, revigoram e asseguram sua permanência.

Ainda que se possa considerar a novela brasileira de televisão como “expressão de um romantismo artístico”, é igualmente possível declará-la “forma teledramatúrgica realista”. A telenovela terá herdado do movimento romântico formas significativas e conteúdos temáticos, o mesmo sucedendo com relação ao *Realismo*, seja de cunho

filosófico, seja de feitiço literário. A este *realismo* pode-se compreender como traço distintivo de um apurado *sentido de realidade*, a consumir-se na manifestação de um sentimento do “verdadeiro”, tanto na caracterização das pessoas e das coisas, quanto na pintura de caracteres do “mundo imundo”. Em última análise, toda prática de *representação realista* se destina à escolha intencional de temas da vida cotidiana, tal como possam emergir da realidade social que lhes for contemporânea. *Realismo* pode, enfim, ser aqui tomado, ora em sentido pejorativo, significando reprodução rasa ou cópia servil do real, às quais se procede sem qualquer espírito crítico, ora em sentido laudativo, decantando-se, como inteiramente positiva, a fidelidade mantida ao mundo exterior, que se pretende desvelar.

Desde a primeira telenovela de exibição diária, a novela de televisão brasileira envolveu uma temática a ser desenvolvida e resolvida em capítulos distribuídos ao longo de uma narrativa, valendo-se seus intérpretes, em um significativo número de casos, de um “estilo naturalista” de representar. A observação criteriosa da *realidade* poderia levar a crer que nada há de imaginativo em proposições realistas; e, igualmente, que a interpretação naturalista dá testemunho de “sinceridade artística”. Realista será a proposição estética que não se destine à evasão psicológica de um fruidor; antes, ela irá votar-se ao registro da condição dos seres, das coisas e dos fatos tal como são e do modo em que se manifestam. Neste sentido, o *realismo* conscientiza acerca da realidade.

Não obstante ser, originariamente, produção teleficcional de natureza romântica, escapista, recreativa, a telenovela brasileira pretende manifestar e mostrar com necessária nitidez o que se está passando em nossa existência coletiva; para tal fim, exhibe hoje cenas cotidianas da realidade social brasileira. E este “realismo do dia-a-dia”, a despeito de seu caráter efêmero, evanescente, logo se faz categoria estética —um tanto a exemplo, guardadas as proporções, do “realismo poético” do *cinema neo-realista* italiano ou do *cinema novo* brasileiro—. O realismo telenovelístico, de que aqui se trata, dá corpo e substância a estórias aptas a proporcionar intensa impressão de realidade. Embora não se deixe definir ou delimitar por uma visão intelectual dos objetos, mas tão-somente por um modo estético calcado em aparências, o *realismo expressivo* —expressionista?— da novela de televisão evidencia, quanto à produção de —seus— efeitos, um grau tão elevado de eficiência que, diante de cenas de ficção, experimenta-se a viva sensação de estar diante da realidade de fato.

Ao menos teoricamente, a *realização* de uma *obra de teleficção* dirá respeito à sua inserção em uma dada *realidade* —social, política, cultural—, que a integre e valide. Uma *narrativa teleficcional* introduzirá um *real* ao qual se dá o nome de *diegético*, por referir-se, de imediato, ao universo interior à obra em questão. De acordo com a teoria aristotélica da *mimesis*, a obra dramatúrgica cria e faz valer um “universo de ficção”, consistindo a *ilusão* em levar o espectador a testemunhar, com olhos de verdade, ocorrências fictícias, esquecido de que se trata apenas de uma figuração embasada

em uma bem realizada *imitação*. Sob este mesmo aspecto, tem-se que a telenovela se apresenta como herdeira da tradição teatral e de seus modos de representação, porquanto cria e nutre ao menos três espécies de *ilusão*: a da vida humana, ao mostrá-la sob a perspectiva de paixões que a condimentem; a do tempo e do espaço relativos ao seu “universo de ficção”; por fim, a dos fenômenos e acontecimentos, em incessante e imprevista sucessão. No que respeita à primeira *ilusão*, a telenovela brasileira é servida por atores e atrizes de forte *empatia* junto ao *público*, que passa a “viver” com eles suas alegrias e suas tristezas; o triunfo da segunda é sustentado por cenografia, figurinos, adereços e maquiagem que servem admiravelmente ao “realismo cênico” pretendido, elevando o grau de participação emocional dos telespectadores. Os efeitos da terceira são obtidos graças a recursos técnicos de iluminação, assim como a vinhetas musicais —quando do decurso dos capítulos—, a trechos de música incidental e à trilha sonora; enfim, “músicas-temas” —embalando encontros de “pares amorosos” —.

Autores de telenovela não ficam obrigados a reduzir as contradições do real social a conflitos psicológicos entre personagens, resolvendo-os em seguida no plano das relações interpessoais. Recorrendo, porém, a padrões estéticos expressionistas —que, reconhecidamente, aumentam a implicação psicossocial do espectador, proporcionada ainda pela intensa cadência das imagens mostradas— roteiristas brasileiros de telenovela vêm conferindo forte “impressão de realidade” a seus textos, auxiliados, como adiante veremos, por uma apurada tecnologia de produção de imagens.

O coeficiente de “verdade” teledramatúrgica, que afeta toda telenovela, distribui-se entre o intuito evidente de produzir e provocar ilusões, e um mais ou menos velado propósito de transposição poética. O debate acerca da “perfeita ilusão” se vê hoje realçado por avançados recursos de edição eletrônica, tal como uma “estética naturalista” poderia conceber. Demais, entre os poderes da *ficção* está o de representar, misturando-as em proporções jamais reveladas, *realidade* e *fantasia*; por outras palavras, amalgamar razão e emoção em narrativas de longo fôlego. O deleite estético, a que tais relatos dão origem, remete ao tempo imemorial em que ‘Shéhérazad’ escapava a infortúnios prometidos graças à sua habilidade em “contar estórias”. Inteligente e articulada, a jovem princesa das *Mil e Uma Noites* sabia que nada mais lhe restava: era narrar ou morrer. O mesmo valerá para a telenovela. Ontem, narrando; hoje, descrevendo. Talvez para não morrer jamais.

Nas artes industriais vigora o princípio pelo qual toda manifestação artística se processa por uma *expressão mediada*, desde sempre adivinhada no percurso que leva do “objeto real”, existente no mundo, ao “objeto transfigurado”, representado, por exemplo, pela (*tele-*) *ficção*. Também aqui poderão ser percebidas relações sociais, encarnadas em personagens construídos à nossa imagem e semelhança, incorporando vícios e virtudes da sociedade brasileira. A *ficção* instaura novos modos de relacionamento ao *real* e, principalmente, faz aparecer uma *nova realidade*. Se tal ficção for terrestre, não pretendendo alcançar o *sublime*, sua tessitura far-se-á com fios de nossa

trama cotidiana, valorizando, pela imaginação artística, um espaço psicossocial que é (o) nosso. Caso da telenovela contemporânea, da Rede Globo de Televisão, que, a despeito de oscilações negativas de seus índices de *audiência*, mantêm seu prestígio.

Alguns dos mais eminentes –e bem conhecidos– autores de telenovelas manifestaram pendor ideológico para uma representação propriamente realista, tendo por imediata referência a realidade brasileira. A esta, de resto, eles hoje costumam aludir, tomando por base notícias veiculadas por meios de comunicação –a televisão, em primeiro lugar–. Ao abordar temas e questões latentes no meio social brasileiro, estes telenovelistas os tornam patentes, promovendo, nos limites de uma produção teledramatúrgica, debates de repercussão nacional quando da exibição da novela. Informação distrativa ou entretenimento informativo, a telenovela faz alarde de sua presença; sobretudo, é ou pretende ser (o) presente. Tem sido assim que, entre outros, autores como Dias Gomes, Jorge Andrade, Bráulio Pedroso e Walter George Durst –que tão bem adaptou o “pitoresco descritivo” das obras de Jorge Amado para exibição pela TV–, Lauro César Muniz, Aguinaldo Silva, Manoel Carlos e Glória Perez, além de Gilberto Braga, transpuseram e ainda se esforçam em transpor para a teleficção assuntos que, por momentâneos e, decerto, algo controversos, venham a ocupar a pauta jornalística para logo se inscrever na agenda temática dos brasileiros, aí permanecendo enquanto a novela estiver no ar.

A obra teledramatúrgica –telenovela, seriado, comédias “de costumes” ou “de situação” (*sitcoms*), por exemplo– propõe, em modo artístico, contextos que se pode ter na conta de “realistas”, por dizerem respeito a um aqui-e-agora plausível. O que neles prevalece, porém, não é o *real* concreto, a *realidade* envolvente à qual não é mesmo possível alhear-se; antes, elaboram-se interessantes circunstâncias para que com elas se dê o desenvolvimento da trama, assim como o recorte psicossocial dos personagens que nela evoluirão. Este *realismo representativo do senso comum* reponta no uso de registros de uma “língua de casa” e de termos gírios, comuns na vida cotidiana; também se encontra em uma bem-sucedida *verossimilhança* que, quase invariavelmente, caracteriza conjunturas dramáticas próprias à novela, rejeitando, porém –talvez por julgá-las, neste caso, impertinentes–, a precisão do dado histórico ou factual e, mais ainda, alguma “verdade” sociológica estabelecida com inteiro rigor.

No que tange aos quatro primeiros autores acima mencionados –já desaparecidos–, sobressai a estética realista com a qual, respeitado o formato telenovelesco, deram corpo e alma a suas obras, aproximando-as, com clara intenção crítica, da realidade histórica da sociedade e da cultura brasileiras. Seus principais personagens pensam e agem em contingências de ordem social –e, sobretudo, econômica– que, à imagem e semelhança de proposições de um realismo crítico, lhes determinam hábitos, formas de comportamento e atitudes. Deste modo, a “ilusão de realidade” tem sido obtida por meio da interposição de elementos “semelhantes ao real”, tais como tipos e personagens que nos sugerem ser “gente como a gente”. São constantes as referências, as in-

terferências e as citações de fatos e pessoas reais –às vezes, de importância ou destaque na atualidade–; e também o é o incentivo a misturar-se a vida privada de atores e atrizes às peripécias vividas por personagens. A eventual existência de pontos em comum entre a personalidade divulgada do ator e o desenho psicológico de seu personagem servirá como reforço à pretendida *verossimilhança* das ações narradas.

Cabem aqui indagações quanto a uma racionalidade –estética, ideológica, cultural– da telenovela brasileira. Haverá uma demanda de natureza psicossocial que a justifique ou à qual ela (co-)responda, de maneira ajustada a circunstâncias de época? Se, de um lado, a novela brasileira de televisão se pretende renovada a cada edição, acumulando indícios referenciais para obter maior crédito por parte de seus telespectadores, de outro, a resposta do *público* –hoje alcançada por “grupos de discussão”, pesquisas de opinião e, espontaneamente, por cartas e *e-mails*, tanto à emissora, quanto a jornais e revistas de ampla circulação– submete alguma originalidade pretendida a generalizações e a alusões estereotipadas. Ao que se sabe, a lógica de produção e consumo das telenovelas se vincula as estratégias de comunicação pelas quais mesmo a *teleficção* deve arrolar o telespectador real como um virtual co-autor. Sua participação voluntária é desejável, mesmo requisitada, não tanto por parte do roteirista, mas por injunções do departamento comercial da emissora, em sintonia com agências de publicidade que representam interesses de anunciantes.

Se espectadores de televisão puderem detectar, em telenoticiários, indícios de que a novela pode ser percebida, ao menos em parte, de “obras de ficção realista”, isto poderá levar a que as autorias designadas passem a dispor de maior liberdade para contar estórias em que avultem realismo, informação e algum senso crítico; por exemplo, no que tange a importantes questões sociais do tempo. Produzindo modificações na realidade do dia-a-dia, nela intervindo, o *espetáculo midiático* da telenovela –pelos temas que aborda e os recursos que utiliza– presta-se a uma modernização da *moral coletiva*, bem como a um fortalecimento da cidadania. Por último, mas não menos importante, à criação ou ao reforço de *identidades sociais* emergentes ou a uma “política de costumes” que se quer renovada. A *comunicação teledramatúrgica* constitui um *dispositivo medial* que produz dados de *realidade* e induz à obtenção de informações a seu respeito. No que tange às telenovelas da Rede Globo, serão de importância menor o horário de exibição, a concepção própria de uma dramaturgia de televisão, o gênero artístico ou os “núcleos dramáticos” existentes: em todos e para todos há e vigora idêntica exigência de “realismo cênico”. As chamadas “[cenas] externas” supõem, para sua gravação, o recurso a *steadycams* –câmeras digitais portáteis, que podem ser atadas ao corpo do cinegrafista; leves e ágeis, servem ao registro de imagens perfeitas sob os mais variados ângulos– por incorporar e conjugar sons e luz próprios ao ambiente; e de sua conformação final irá encarregar-se um diligente editor de imagens. (Em salas tecnicamente equipadas para pós-produção, a ele competirá lapidar as imagens –marcantes, vívidas– que o telespectador verá.

A sociedade contemporânea se encontra sob o domínio hipnótico da *imagem*, como se estivesse em vias de preferi-la à realidade de fato. Afeiçãoada à ilusão provocada, é em toda parte “sociedade do espetáculo”. Nela, tal como sucede a outros tipos de *imagem*, também a *imagem de televisão* vem sendo submetida a aperfeiçoamentos tecnológicos. Nos dias que correm, certa homogeneidade estética e discursiva, que constitui característica essencial das imagens encontradas em distintas modalidades de *representação*, serve igualmente ao desvelamento de sua vocação original. Mesmo considerando-se a proliferação e até mesmo uma admissível “democratização” das imagens, experimentadas com o advento de novas tecnologias que possibilitam sua ampla produção e sua reprodução integral, nada, porém, parece refletir aqui uma maior densidade ou uma desejável transfiguração de seus conteúdos. O que se tem, enfim, são possibilidades quase infinitas de se mostrar o mesmo de sempre, aquilo que sempre se vê, o que já se dá por conhecido. É como se a “realidade velada” da *imagem* tivesse sido abolida e sua contemplação conduzisse à escolha de uma só e mesma descrição, inteiramente inapta, porém, a induzir a equívocos quem dela se acerque e a colha. Cultivam-se e se cultuam clichês, estereótipos, imagens pré-fabricadas. Simulacros.

A linguagem da televisão contemporânea configura uma instância instrumental da Modernidade, a qual, indo na contramão da história das representações visuais, não mais suscita ambivalências de qualquer espécie; e, menos ainda, abre um leque de decisões interpretativas ou incita a reflexões que proclamem uma transmutação imaginativa. Verifica-se, isto sim, redução, em plano semântico, e mimetismo acrítico, em domínio estético, sempre a pretexto de se conferir maior “objetividade”. O que se mostra e o que se dá a ver devem servir como estímulo potente, por cuja ação mensagens –de natureza teledramatúrgica– se simplifiquem e uniformizem, sendo difundidas para milhares de telespectadores ávidos por emoções fortes, mas obtidas a baixo custo psicológico. A significação que uma imagem encerre, para quem diante dela se ponha, depende em larga medida de sua capacidade de recepção, de sua experiência social de cada indivíduo, das informações que detenha e de saberes que tenha acumulado. Distante de qualquer redundância, nos termos em que vai posta, uma *imagem visual* não se oferece como simples representação de uma realidade; antes, constitui ou integra um sistema simbólico. As imagens da Contemporaneidade a si mesmas propõem como auto-referentes ou, melhor ainda, inteiramente imanentes à vida social cotidiana, que vivemos, bem como às representações que a televisão dela nos dá, às quais tão atentamente assistimos e, com imenso gosto e sentido prazer, assemilamos.

Para produzir tais imagens, o Centro de Produções da Rede Globo (Projac), sediado no Rio de Janeiro, fez-se ampla instalação, em que homens e máquinas trabalham em ritmo acelerado, em obediência a uma escala de produção que se equipara à de estúdios de cinema, à época áurea de Hollywood. Lá são concebidos e fabricados cenários, confeccionados figurinos e elaborados adereços para que se obtenha uma per-

feita caracterização dos personagens das novelas em produção. Se em toda forma de sedução as aparências contam, então o aparato cenográfico de uma telenovela –respeitado, integralmente, seu compromisso com a verossimilitude de corte realista– deverá ser posto a serviço de um reconhecimento imediato e de um encantamento mediado. Cuidados especiais em situar-se a narrativa em lugares afins à experiência cotidiana do telespectador resultam em que a “verdade dos fatos” seja esteticamente comunicada aos telespectadores por imagens nítidas e bem iluminadas quanto as da realidade de todo dia, ainda que a vida não comporte ensaios, filtros de luz e regravação. Tanto na reconstituição cenográfica, quanto nas tomadas de cena, verifica-se um escrupuloso respeito pelo que se crê compor o entorno material, social e cultural dos personagens representados. A proximidade visível e a acuidade visual asseguram toda eficácia simbólica –e o sabor estético– de uma estória de teleficção. Gosta-se do que se vê; admira-se o que se imagina estar vendo.

Talvez assim se explique por que, sem ter posto inteiramente de lado a tradição melodramática e a impostação romântica, a telenovela brasileira moderna incorporou porções de *realismo artístico*, por meio do qual produz o *aggiornamento* de seus relatos, assim como promove uma aproximação a matrizes nacionais de produção cultural. Os anos 90 trariam ao vídeo uma novela urbana, percebendo-se em suas tramas clara interferência do noticiário cotidiano que, nestes primeiros anos do século XXI, parece desembocar em uma espécie de “novela-verdade”: qualquer coincidência com fatos reais ou com pessoas, vivas ou mortas, será mera semelhança.

Do ano de 1990 em diante, novelas tais como *Explode coração* (1995) e *Por amor* (1997), chegando-se aos primeiros anos deste novo século, com *O clone* (2001), *Celebridade* (2003), *Senhora do destino* (2004), *América* (2005) e *Páginas da vida* (2006) –em que se destacaram Glória Perez, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Manoel Carlos, todos roteiristas de primeira água da Rede Globo– deram testemunho de que aquela emissora se havia adestrado na prática de uso do entretenimento teleficcional para o desenvolvimento de ações educativas na área da saúde e, por extensão, em outros domínios de interesse social. São as chamadas “ações de *merchandising*” –e não simplesmente inserções–, assim denominadas pelo fato de que situações narrativas e diálogos entre personagens sejam postas a serviço de causas humanitárias. Mesmo que de maneira indicativa, como que aflorando a questão e a colocando em uma pauta pública, roteiros de novelas da Rede Globo têm abordado temas como a AIDS, o homoerotismo –masculino e feminino–, a gravidez involuntária, o consumo de drogas, o alcoolismo, a população de rua, o desaparecimento de crianças, a deficiência física e o voluntariado como instrumento de assistência social. Precursoras, neste sentido, novelas como *Zazá* (1999), mostraram, pela primeira vez numa novela brasileira, um personagem que contraíra AIDS quando de uma transfusão de sangue. *Porto dos Milagres* (2001) introduziu, em sua narrativa, uma campanha institucional sobre a dengue, com orientação técnica a cargo do Ministério da Saúde.

Variante conseqüente, deste procedimento é o “*merchandising social*”, que pôde tratar de crianças desaparecidas, dando destaque ao problema; também o acesso de crianças portadoras de síndrome de Down a escolas convencionais, tal como se viu em *Páginas da vida* (2006).

As mais recentes telenovelas da Rede Globo exerceram grande poder de atração sobre seus habituais telespectadores em grande parte devido à sua iniciativa em abordar, nos limites de uma estória de teleficção, temas políticos e sociais controversos, entre eles a reforma agrária, o racismo, a prática do aborto, a poluição ambiental e a corrupção em altos escalões da política. Embora o estofo tradicional de tantas tramas seja formado por amores sofridos, ressentimentos, inveja, passionaisismos de toda espécie, intrigas e traições, a ousadia na abordagem de assuntos que versem sexualidade, a par de generosas exhibições de corpos jovens e desnudos, tem contribuído para postar um deliciado telespectador à frente de seu aparelho receptor, estimulando-o, pelo erotismo que então se infunde, a acompanhar seus capítulos. Tendo a intenção interessada em conhecer e atender a anseios e expectativas dos fiéis seguidores da telenovela, a Rede Globo regularmente organiza e dirige “grupos de discussão”, formado por representantes de um extenso arco da sociedade civil brasileira. Dirigentes da emissora costumam levar em consideração recomendações feitas, por exemplo, quanto à ampliação do papel de personagens secundários que estejam gozando de grande popularidade, ou observações quanto a possíveis modificações de rumos dramáticos impostos à trama e que não pareçam convir à moral social brasileira. Assim também, à vista do agrado que o público venha demonstrando, podem determinar que se prolongue a exibição de uma telenovela, superando a extensão inicialmente prevista. Mesmo sua sinopse original será passível de alterações, por exemplo, pelo ingresso na novela de artistas consagrados da emissora, capazes, portanto, de atrair telespectadores.

Atualmente, uma telenovela brasileira, que se tenha por *realista*, faz uso de um *meio de comunicação* que, em virtude de sua potência tecnológica, desfruta, no País, de um *poder simbólico* incontestável, quase absoluto. Parte substancial deste poderio se deve à sua “função jornalística”: informações de interesse geral podem ser difundidas no curso de sua programação ou no incursão de alguns de seus programas. Imaginária em virtude de sua constituição própria, a novela de televisão é, não raro, de natureza real-histórica em suas referências a tempo e lugar. Não serão, portanto, somente as emoções do romanesco a explicar o interesse de um enorme contingente de telespectadores por este formato narrativo teleficcional. Embora seus autores se valham de procedimentos comuns a relatos de folhetim, o universo temático da telenovela engloba e integra as contradições da vida de nosso tempo, a elas imprimindo, graças ao apuro audiovisual da televisão, um tratamento de corte e porte realistas. Mercê de sua qualidade, tal tratamento em muito supera o de uma eventual “literatura de jornais” levada à televisão.

As telenovelas brasileiras –mormente as da Rede Globo de Televisão– prestam-se magnificamente a bem delineada estratégia de comunicação, provendo divertimento, promovendo produtos, formando telespectadores e proporcionando índices de *audiência* elevados. Pouco importam a modalidade narrativa que adotem ou a estória que queiram contar. Novelas de TV deixaram a *forma* e passaram a adotar a *fórmula*. Fim das grandes narrativas e início da “novela-verdade”, próxima à realidade que o noticiário traz para o telespectador. Exemplo de “literatura de consumo”, textos tele-audio-visuais de novelas da Rede Globo apresentam, como traço distintivo, uma descrição minuciosa de ambientes, circunstâncias e personagens, que funcionam como “efeitos de realidade” intencionalmente produzidos. Novela-entretenimento, porque “evento de mídia” e “espetáculo de TV”; múltiplas cenas, com acontecimentos de ocorrência simultânea, em presente eterno; grande movimentação de atores em cena; cortes secos e edição nervosa: o telespectador não tem mesmo como “desgrudar o olho” do que a “telinha” exhibe. E se satisfaz muito com tudo isto.

Vistoso produto de uma “indústria da cultura”, *commodity* com boa cotação em mercados internacionais do audiovisual, a telenovela da Rede Globo terá sido a maior conquista da televisão brasileira, evoluindo da narrativa folhetinesca e dos exageros sentimentais a “entretenimento com informação” (*infotainment*). Aguardado programa diário, a telenovela reúne dados de realidade a achados de ficção.

Enfim, para que esta cinquentona se mantivesse em forma, ajustada a certo espírito de nosso tempo, seus principais autores enviesaram sua orientação temática e suas normas de composição estética, levando-a a se contaminar pelos *reality shows* –fingimento consentido e realidade afetada– e a se contagiar por efeitos de *agenda setting* –a pauta de temas tidos por “interessantes” e “atuais” – proporcionados pela mídia. Eis que, neste novo século, o conto-de-fadas se fez conto de fatos. Moven-do-se resolutamente em sua direção, para deles dar boa conta, as novelas da Rede Globo foram acometidas de paquidermia: elencos inchados, aumento do número de capítulos a serem exibidos, multiplicação das sub-tramas, ampliação do número de “núcleos dramáticas”, grande quantidade de cenas rápidas –à moda da linguagem publicitária dos *spots*–, pulverizando-se o todo narrativo, numerosas –e sempre mais evidentes– cenas de *merchandising*, pouca sutileza em plano psicológico, sensível diminuição do halo romântico, aumento da carga emocional das cenas mostradas –situadas entre o noticioso algo sensacionalista e o rigor criterioso da descrição sociológica– e outras coisas mais. Mas, como se diz no Brasil, “é disso que o povo gosta”.

Desconfia-se que a realidade de fato esteja a reboque da realidade de fantasia: antes, a vida imitava a arte; hoje, seu modelo é uma telenovela. Há algum tempo, as telenovelas da Rede Globo de Televisão e a sociedade brasileira são “almas gêmeas”. Caminham juntas: por uma, pode-se chegar a conhecer a outra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, R. (1994) *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London: Routledge.
- ALMANAQUE DA TV Globo (2006). Rio de Janeiro: Editora Globo.
- ANDRADE, R. (2003). *O fascínio de Scherazade: usos sociais da telenovela*. São Paulo: AnnaBlume.
- BALOGH, A. (2002) *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EdUSP.
- BRITOS, V., & BOLAÑO, C. (1995) *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus.
- DANIEL, F. (2001) *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- DICIONÁRIO DA TV Globo (2003) Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FADUL, A. (1993) *Serial fiction in TV: The Latin American Telenovelas*. São Paulo: ECA/ USP.
- FERREIRA, M. (2003) *Nossa Senhora das Oito: Janete Clair e a evolução da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad.
- HAMBURGER, E. (2005) *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LASAGNI, C. & RICHERI, G. (1986) *L'altro mondo cotidiano: telenovelas, TV brasiliana e dintorni*. Torino: RAI.
- LEAL, O. (1986) *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis: Vozes.
- MELO, J. (1988) *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus.